

Michael Rössner

## Die Populärkultur und der Groß-Romancier.

Zu Mario Vargas Llosa

*La tía Julia y el escribidor*

Der Roman *La tía Julia y el escribidor* (1977) ist bislang in der Vargas-Llosa-Kritik eher stiefmütterlich behandelt worden, wie auch die Liste der Beiträge zu diesem Band zeigt. Die wenigen vorliegenden Beiträge haben aber immerhin präzise die Struktur herausgearbeitet (Gnutzmann 1980) und seit Ynduráin (1981) auch immer wieder auf den metaliterarischen Charakter insistiert, vor allem durch die Gleichsetzung – mutatis mutandis – des “Lohn- oder Kunstschreibers” Pedro Camacho mit dem realen und/oder impliziten Autor. Für diese Gleichsetzung, die Züge der Identifikation, der Selbstironie, der Distanzierung, ja der Karikatur annehmen kann, hat schon Ynduráin die wesentlichsten Argumente zusammengetragen, die vor allem auf der Übereinstimmung bedeutender Textpassagen in dem Roman mit Selbstaussagen Vargas Llosa in dem Bericht über die Entstehung seines Erfolgsromans *La casa verde* (*Historia secreta de una novela*, 1971) und mit Thesen aus seinem García Márquez-Buch *Historia de un deicidio* (1971) beruhen. So kann Ynduráin 1981 zu der sehr entschiedenen Feststellung gelangen: “Desde este momento [...] podemos ver la figura de Camacho, y su actividad, como un reflejo de la teoría literaria de Vargas Llosa” (Ynduráin 1981: 163-164). Freilich zeigt er bereits in diesem Artikel eine mehrfache Ausfächerung dieser metaliterarischen Gleichsetzung auf: neben den “escribidor” Varguitas und den “escriba” Camacho tritt noch der “grafógrafo” Salvador Elizondo, der das Einleitungszitat über die bis ins unendliche gespiegelte Selbstbeobachtung des Schreibers beisteuert. Gerhard Penzkofer hat später in die Reihe dieser “beschriebenen Schreiber” auch noch Varguitas’ Radioassistenten Pascual mit der Vorliebe für Katastrophennachrichten gestellt (Penzkofer 1995). Im Buch selbst findet zudem in der Figur des “Barden von Lima” aus der 9. Camacho-Serie eine Verdoppelung der Projektionsfigur Camacho als

Populärautor statt, wie schon Ynduráin (1981: 156-157) festgestellt hat. Ganz so einfach und mit schönen, klaren Oppositionen (einst/jetzt, trivial/hochkulturell) läßt sich also, so scheint es, dem Verhältnis der Autorenfiguren nicht beikommen.

Aber allein die Tatsache, daß Camacho als quasi-industrieller Produzent von Serienware Kunst<sup>1</sup> mit dem *poeta doctus* Vargas Llosa (und immerhin mit dessen kühnem Experimentalroman *La casa verde*) in Bezug gesetzt werden kann, muß Gralshütern der Literatur revolutionär und beunruhigend erscheinen; vielleicht eine Erklärung dafür, warum sich nicht allzu viele Kritiker mit diesem Buch beschäftigt und die wenigsten eine wirklich befriedigende Antwort auf das Verhältnis der beiden beunruhigend nahe gerückten Bereiche Hochkultur und Populär-, Massen- oder Trivialkultur gefunden haben.

In der Kritik gibt es daher, wenn ich richtig sehe, zwei Richtungen, die man als die "postmoderne" und die "moderne" bezeichnen könnte – wenigstens bezeichnen sie sich selbst zum Teil so. Die "postmoderne" Richtung insistiert darauf, daß Vargas Llosa sich mit diesem Roman hin zur "mass culture" geöffnet habe (McCraken 1980, aber auch Alfonso de Toro 1991 bzw. 1996); die "moderne" (Hermida-Ruiz 1994) meint dagegen, in dem Roman sozusagen die symbolische Darstellung eines "divorcio" des Autors Vargas Llosa von dieser "cultura popular" oder "de masas" zu sehen, einer Scheidung von dem "escribidor" Varguitas und dem "escriba" Pedro Camacho also, die ebenso harmonisch-nostalgisch vor sich gehen soll wie die Marios von der "tía Julia".

Beide Auffassungen haben etwas für sich; beide scheinen mir in ihrer Ausschließlichkeit freilich nicht befriedigend. Ich will daher hier für beide Seiten argumentieren, freilich nacheinander, und einige Argumente hinzufügen. Beginnen wir mit der 2. These, die auf den ersten Blick schwächer zu sein scheint – zumindest liegt sie weniger im Trend:

Ihr zufolge stellt Vargas Llosa also in diesem Roman in einer Art Exorzismus die lateinamerikanische Literatur der Vergangenheit an den

---

<sup>1</sup> Der Verweis auf Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 1974) gehört an dieser Stelle zweifelsohne zu den Sorgfaltpflichten des ordentlichen Wissenschaftlers, obwohl die Medien-Serienproduktion gegenüber der von Benjamin betrachteten Gutenberg-Methode noch eine beträchtliche Beschleunigung gebracht hat (vgl. etwa McLuhan 1995).

Pranger, um sich von ihr zu befreien. Sicherlich verkörpert Pedro Camacho nicht nur den Bereich der Trivialliteratur, sondern in gewisser Weise auch viele Züge der "traditionellen" lateinamerikanischen Literatur, zum Beispiel jene Dominanz der "story", die etwa Reich-Ranicki und sein "Literarisches Kleeblatt" als "ungehemmte Fabulierlust der Lateinamerikaner" zu bezeichnen lieben. Das Rezept der geradzahligen, der Camacho-*escritura* gewidmeten Kapitel scheint sich als "Realismus + Hyperbolik" mit einem gehörigen Schuß "violencia", Erotik, Inzestproblematik und dergleichen mehr darzustellen – eine Formel also, die auch auf Vargas Llosas Intimfreund und -feind Gabriel García Márquez prächtig zu passen scheint. Zu ihr kommt freilich, anders als bei Gabito, eine veraltete sprachliche Form, was der "Prä-Boom-Generation" entsprechen würde. Pedro Camacho faßt seine gewerbliche Serienschreibkunst als "Arte" mit Großbuchstaben auf, liebt verschnörkelte Konstruktionen,<sup>2</sup> hochtrabende und doch abgedroschene Metaphern und benützt gerne ein Zitatbuch als Handwerkszeug. Camacho hat Erfolg; Varguitas dagegen, bestrebt, sich zu emanzipieren, unterliegt mit seinen elaborierten Cuentos, die immer wieder neue Experimente nach europäischen Vorbildern versuchen, aber offensichtlich eher handlungsarm sind. Er unterliegt nicht nur, er verfällt dem Charme der Gegenseite – dem fascinosum Camachos ebenso wie dem der Serienliebhaberin Julia, die ihn die "Inzestproblematik" und ein "radioteatro" am Ende – wenn schon nicht anhören, so doch erleben läßt – ein Faktum, das zweifelsohne im Widerspruch zu der "modernen" These steht.

Die "moderne" Seite argumentiert dann freilich gerne mit dem Schlußkapitel; Vargas Llosa zeige hier den letztendlichen Triumph der bleibenden (weil modernen und anspruchsvollen) eigenen Literatur über die vergängliche (weil prämoderne und industriell produzierte) Schreibe Camachos, weil Mario jetzt Don genannt wird, in Europa berühmt geworden ist und viel Geld verdient, während Pedro Camacho offensichtlich nach dem Irrenhausaufenthalt eine gescheiterte Existenz

---

<sup>2</sup> An dieser Stelle ist auf die – meines Erachtens eher fruchtlose – Diskussion über den "barroquismo" oder "neo-barroquismo" der lateinamerikanischen Literatur zu verweisen, die mit Alejo Carpentier (Carpentier 1981) beginnt, und eben an diesen – bei Camacho zweifelsohne hyperbolisch verzerrten – Schnörkeln des sprachlichen *ornatus* einhakt.

darstellt. Das ist schon richtig, aber in dieser apodiktischen Schärfe doch auch nicht so unbedingt einleuchtend.

Es stellt sich nämlich zum Beispiel die Frage, warum dieses Kapitel nichts oder fast nichts über die zu diesem Zeitpunkt (ca. 1975) gegenwärtigen Camachos sagt, also über die Verfasser von Telenovelas und *soap operas* im Fernsehen, die an die Stelle der magischen Radiofiktion getreten sind, in der eine schöne, sonore Stimme tatsächlich vermocht hat, den Hörer(inne)n einen Märchenprinzen vorzugaukeln, während die Radiosprecher im Roman eher wie ein Häuflein mißgestalteter, grotesker Zwerge wirken. Daß das Kapitel XX tatsächlich ganz ernsthaft den – durch den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erfolg errungenen – “Sieg” der “modernen” Hochliteratur über das Genre Trivialliteratur feiert und nicht bloß die Ablösung der trivialen Radioserien durch die nicht minder trivialen Fernsehserien, das wagt man zu bezweifeln.

Freilich könnte man einer solchen Interpretation etwas mehr abgewinnen, wenn man einen intertextuellen Zusammenhang beachtet, der bislang in der Kritik wenig oder gar nicht angesprochen worden ist. Zwar ist häufig von Flaubert die Rede, allerdings immer von dessen *Madame Bovary*, doch mit diesem scheint mir der Roman nur indirekt zu tun zu haben. Unübersehbar ist meines Erachtens dagegen die Tatsache, daß er nach dem Muster der *Education sentimentale* gestrickt ist. Auch hier findet ja eine solche ironische “Education sentimentale” des jungen, ichsagenden Varguitas statt; auf den beiden Ebenen Erotik und Literatur wird er, in der Hauptstadt zum Studium eingetroffen, einem solchen Bildungsprozeß unterworfen, geleitet von einer ihn obsessiv beherrschenden Liebe zu einer älteren Frau (die zwar in seinem Fall nicht anderweitig verheiratet, aber durch eine andere Eigenschaft – als “Tante” – sozusagen “tabu” ist). Im Unterschied zu Flauberts willensschwachem Helden Frédéric zeigt sich der Lateinamerikaner Varguitas freilich tatkräftig. Er setzt allen melodramatischen Hindernissen zum Trotz seinen Willen durch und heiratet die Tante. An der Desillusion ändert das freilich nichts, nur daß Don Mario im Unterschied zu Frédéric mittlerweile “seinen Weg gemacht” hat, allerdings nicht mit der Camacho-Literatur, sondern in und mit teilweise europäisch fundierten Literaturmustern der Boom-Literatur, die in der Dichotomie etwa von Hermida-Ruiz (1994) der “modernen” Seite zuzurechnen wären.

Dadurch bekommt der Epilog – wie in der *Education sentimentale* viele Jahre nach der Haupthandlung angesiedelt – eine andere Rolle: nicht um frustrierte, zu spät einer nicht mehr annehmbaren Erfüllung zustrebende erotische Sehnsucht geht es hier, an die Stelle der – gönnerhaft mit ein paar launischen Worten verabschiedeten – Tante Julia tritt als Vertreter der Welt der Jugend Pedro Camacho, der Vargas Llosa in einer desillusionierenden äußeren Gestalt entgegentritt. Auch daß diese Begegnung in Zusammenhang mit dem nostalgischen Zusammentreffen mit den alten Jugendfreunden Pascual und Pablito erfolgt, verweist auf den Schluß der *Education sentimentale*, wo Frédéric mit seinem Freund Deslauriers über die “gute alte Zeit” spricht. Sogar die Bedeutung der Haare aus der Schlußszene des Flaubert-Romans behält der Autor quasi als “Markierung” der intertextuellen Beziehung bei: “El cambio principal se debía al pelo; al cortarse la cabellera que le llegaba a los hombros y hacerse ese rapado, su cara se había vuelto más angulosa, más pequeña, había perdido carácter, solvencia” (Vargas Llosa 1986: 441). Ähnlich ist es auch der Anblick der weißen Haare der Mme. Arnoux, der Frédéric als “un heurt en pleine poitrine” aus seiner “Jugend-Nostalgie” reißt.

Camacho als “gealterte Jugendliebe” also? Tatsächlich könnte man über den reinen – und nun vielleicht doch wieder postmodern zu nennenden – spielerischen Genuß der Intertextualität hinaus in dem Verweis auf Flauberts Roman (der wohl auch nicht ganz eindeutig in seinem Sinn festlegbar ist) einen Ansatz für eine Distanzierung/Nostalgie gegenüber der eigenen (literarischen) Vergangenheit sehen.

Andererseits kann ich auch nicht glauben, daß das Buch sozusagen programmatisch Vargas Llosas Abschied von der Populärkultur und/oder Postmoderne zelebrieren soll. Ein Gegenargument liegt schon darin – ich sage nichts Neues –, daß Camacho weitgehend dem Bild des latein-amerikanischen Autors auch in der Vargas Llosa-Theorie des “deicidio” entspricht – auch deshalb wurde diese Figur ja immer als Selbstpersiflage gedeutet: Camacho-Vargas Llosa ist ja tatsächlich jener Schöpfer, der sich an die Stelle Gottes setzt, aber eben dann in seiner Hybris nach antik-mythischem Vorbild mit Wahn geschlagen wird. Wie Goethes “Zauberlehrling” wird er die Geister (Figuren), die er rief, nicht mehr los, sie bedrängen ihn, werden übermächtig, zerstören ihn am Ende. In *Historia secreta de una novela* hat Vargas Llosa selbst angedeutet, daß das auch einer eigenen traumatischen Erfahrung entspricht. Außer-

dem: Ginge es nur um das Thema der Desillusion nach dem Vorbild der *Education sentimentale*, dann wäre Camacho zu sehr präsent, nicht nur als Figur, sondern vor allem mit seinen Texten. Diese als Radioteatros ausgegebenen Episoden durchwuchern das Buch, und das ist umso bemerkenswerter, als der junge Ich-Erzähler (laut eigener Aussage) sie sich gar nicht angehört hat. An Stelle von Varguitas muß das also der Leser tun, zusammen mit den vielen Tanten, Onkeln und sogar dem karikierten Militärdiktator, der sich die Hörspiele aufzeichnen läßt, um sich nach getanen Staatsgeschäften des Abends an ihnen zu delektieren.

Die massive Präsenz dieser Texte läßt es geboten erscheinen, sie einmal näher zu betrachten. Dabei zeigt sich zunächst, daß sie deutliche thematische Parallelen zur Haupthandlung aufweisen, wie in der bisherigen Kritik bereits gezeigt wurde (schon bei Ynduráin 1981). Strukturell sind sie nach einem stets wiederkehrenden Muster gestrickt: Vorstellung der Personen und ihrer Vorgeschichte nach Erzählmustern des Trivialromans aus dem 19. Jahrhundert – Höhepunkt-Ereignis in der Gegenwart – Ende in einem aus rhetorischen Fragen bestehenden "suspense", der Spannungsmuster der Serienliteratur anzuzeigen scheint.

Vor allem aber sind die Texte erstaunlich weit von dem entfernt, was sie zu beschreiben vorgeben, von einem "radio-teatro": Zunächst weisen sie nicht jenes Mindestmaß an Dramatizität auf, ohne das auch Hörspiele (in denen man mit einem Zwischentexte sprechenden "Erzähler" operieren kann) nun einmal nicht auskommen. Der Dialog ist auf ein Minimum reduziert, in einigen Texten überhaupt ausgeschlossen, selbst in jenen Szenen, in denen man sich einen solchen erwarten würde, zum Beispiel in der Auseinandersetzung des Rattentöters Federico Téllez Unzátegui mit Frau und Töchtern (Vargas Llosa 1986: 182 und folgende). Dadurch ergibt sich der – in der Kritik auch immer wieder angesprochene – Eindruck eines Fortsetzungs-Kolportageromans, nicht aber der einer Serie in modernen Medien (Hörfunk, Fernsehen). Man kann dies als Lapsus des Autors deuten, als Hinweis darauf, daß Camachos Figur lediglich Symbolcharakter hat und für die "alte" lateinamerikanische Literatur schlechthin stehen soll (siehe oben) oder als bewußte Verfremdung, die wiederum nach der zitierten Dichotomie eher der postmodernen Seite (wenngleich ich bei dieser Benennung meine Zweifel hätte) zuzuordnen wäre. Ironischerweise vertauschen die Tia-Julia-Episode und die Camacho-Texte auch hier die Rollen: Im

Unterschied zu Camachos Fragmenten geht es in der Vargitas-Geschichte nach dem "suspense" tatsächlich immer weiter, können auch die mit Spannung erwarteten "Katastrophen" letztlich das Streben der Geschichte zu einem "happy end" nicht aufhalten – und auffällig ist auch, daß in dieser Ebene des Romans (also den ungeradzahligen Kapiteln) wesentlich mehr Dialog zu finden ist als in den angeblichen "radioteatros".

Auch dieses Spiel mit den vertauschten Rollen könnte man als Argument gegen die These Hermida-Ruiz' ins Treffen führen, die als Conclusio ihres Aufsatzes schreibt: "Como vemos, la novela, lejos de participar en la integración de la cultura de masas en la literatura, concluye delimitando fronteras y haciendo una apología del escritor más altamente modernista" (Hermida-Ruiz 1994: 277). So einfach liegen die Dinge wohl nicht, wenngleich eine gewisse Distanzierung durch die Flaubert-Parallele angedeutet erscheint. Aber es ist doch wohl nur eine spielerische Distanzierung.

Was mich an der Geschichte interessiert, ist freilich nicht nur die etwas fruchtlose Diskussion zwischen "Moderne" und "Postmoderne", sondern – unter einem kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkt – die anders geartete Bewertung und "Fruchtbarmachung" der Sphäre der "populären" Kultur. In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, daß die *Tía Julia* nach der Abwendung von Sartre und auch von García Márquez konzipiert ist, zu einem Zeitpunkt also, als Vargas Llosa – nach eigener Aussage –<sup>3</sup> entdeckt hatte, daß Lachen in der Literatur nicht verboten ist. Diese neue Art des Humors (um die Varguitas sich im Roman noch verbissen durch Mark Twain- und Jardiel Poncela-Lektüre bemüht) scheint nun tatsächlich einen Paten zu haben, der in gewisser Weise auch ein Pate der "Postmoderne" ist: Jorge Luis Borges.

Daß rein stilistisch die ersten Seiten des Romans ein Borges-Pastiche sind, ist in der bisherigen Kritik schon bemerkt worden. Ich glaube aber, daß Borges noch in einer anderen Hinsicht präsent ist – in seinem unverkrampften und fruchtbaren Verhältnis zur argentinischen Populärkultur. In einem anderen, jüngst vergangenen Berliner Symposium über

---

<sup>3</sup> Unter anderem bei seiner Lesung und Diskussion im Münchner Instituto Cervantes im April 1998.

Tango und Literatur<sup>4</sup> hat sich gezeigt, daß große Autoren wie Borges und Cortázar den Umgang mit den Mythen des Populären, wie sie in *Tango-canción*, *sainete criollo* oder *literatura de arrabal* verbreitet werden, nicht nur nicht scheuten, sondern gerade aus diesem Umgang neue ästhetische Effekte gewinnen konnten, die natürlich die Ironie nicht ausschließen, wohl aber ihre zerstörerische Verwendung.

In diesem Sinne war es zumindest in der argentinischen Literatur seit der Avantgarde nicht erforderlich, im Sinne von Leslie Fiedlers Aufsatz "Cross that border – Close that gap" (Fiedler 1971) die Auflösung der Grenzen zwischen "high culture" und "low culture" zu fordern oder gesondert festzustellen. Die Aufnahme von Tango-Textdichtern wie Enrique Santos Discépolo in den Olymp der großen Lyriker ist kaum jemals ernsthaft in Frage gestellt worden, und die singuläre Stellung des "populären" (im doppelten Wortsinn) Gaucho-Gedichts *Martín Fierro* als "Nationalepos" zeigt, daß es dazu auch nicht einmal der grenzenaufhebenden Wirkung der Avantgarde bedurft hätte.

Die Einbeziehung des "populären" Elements in die Literatur gerade im Bereich der Intertextualität wurde aus diesem Anlaß an zahlreichen Beispielen demonstriert. Speziell für Tango-Texte habe ich das vor einiger Zeit an durchaus "hochliterarischen" Werken wie Bioy Casares' *Sueño de los héroes* oder Marechals *Adán Buenosayres* gezeigt (Rössner 1996). Solche Texte, aber auch solche thematischen Stoffe fungieren als oft ironische Folie, aus der sich aber erst die ästhetische Wirkung des Haupttextes ergibt; als entscheidender Bestandteil des kulturellen Umfelds prägen sie den Kontext, in dem der Text und seine Signale verstanden werden muß, und tragen daher zu jener prinzipiellen Schwierigkeit der Annäherung europäischer Leser an lateinamerikanische Texte bei, von der Dieter Janik in seiner Habilitationsschrift (Janik 1976) gesprochen hat. Nicht nur in Bezug auf magische Praktiken indigener oder mestizischer Bevölkerungsgruppen, auch hinsichtlich der städtischen Alltagskultur ist eine gewisse Kontextdifferenz festzustellen, die gegenüber der deutschen Kultur, die immer schon zu einer klaren Scheidung in "hohe" und "triviale", in "künstlerische" und "kommerzielle" Literatur tendiert hat, noch stärker akzentuiert ist.

---

<sup>4</sup> Vgl. die in Vorbereitung befindlichen Akten Michael Rössner (Hrsg.), *Tango y literatura. Una historia de promiscuidad fructífera*, Frankfurt/Main: Vervuert.



Daß das für Spanien etwa wesentlich weniger Berechtigung hat, sieht man an Lope de Vegas heutigen Popstars oder Fußballidolen vergleichbarem Erfolg bei den Massen ebenso wie an den – vielleicht als Prototypen der “Serienliteratur” zu wertenden – Erfolgsgenres mit ihren endlosen “Fortsetzungen” im 16. und 17. Jahrhundert: Ritterroman, Schäferroman, Schelmenroman; man sieht es auch an der bleibenden Bedeutung des *género chico*, das etwa in unserem Jahrhundert mit der Indienstnahme durch Buero Vallejo zur “Zensur-Umgehung” (vgl. Härtinger 1997) eine ganz neue, faszinierende und auch ästhetisch beeindruckende “Wiedereingliederung” in die “Hohe Literatur” erfahren hat.

Kein Wunder also, daß auch in der hispanoamerikanischen Literatur die Grenzen zwischen den “Literaturfächern” immer schon viel durchlässiger gewesen sind. Man denke etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – an den *Carnero* des Kolumbianers Rodríguez Freyle aus dem 17. Jahrhundert (Juan Rodríguez Freyle: *El carnero. Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*, 1638). Unter dem sowohl als “Widder” wie als “Rammbock” und als “Karner, Beinhaus” übersetzbaren Titel verbirgt sich eine Chronik der hundert Jahre, die zum Zeitpunkt der Beendigung des Manuskripts seit der Eroberung von Neu-Granada verstrichen waren, aber auch eine Art “Novellenband”, eine reiche Sammlung von Anekdoten aus der Kolonialzeit, die das Bild einer instabilen, von Leidenschaften beherrschten Gesellschaft vermitteln, in der besonders die Frauen immer wieder Anlaß zu Eifersuchtsdelikten geben. Wie Camacho berichtet Rodríguez Freyle unzählige Gattenmorde, Ehebrüche und Rachetaten, um immer wieder – in ähnlich rhetorischer Pose – auszurufen: “Oh Schönheit, die du so viel Böses verschuldet hast! Oh Frauen!”

Wie der “escriba” bei Vargas Llosa hat also schon der Chronist des 17. Jahrhunderts aus der “Crónica” die Kleinchronik, aus der Kleinchronik die unerhörte Geschichte gemacht, hat auch er schon sein Geschichtsschreiberhandwerk mit dem des durch Leidenschaften die Leser beeindruckenden Autors vertauscht. Sicher nicht in allen Ländern des Subkontinents in gleichem Maße, aber ganz besonders in dem immer wieder ebenfalls massiv markierten Argentinien, das Camacho haßt und mit dem er dennoch “verheiratet” ist (seine Frau, eine grotesk häßliche Prostituierte, ist Argentinierin), hat sich das ganze 19. Jahrhundert hin-

durch eine immer stärker werdende Tendenz zur programmatischen Einbeziehung des "Populären" – vor allem auch im Bereich des Theaters – in die "Hohe Literatur" aufgebaut, eine Tendenz, aus der heraus erst eine Identitätsfindung, die Entwicklung eigener, nicht mehr europäischer Modelle auch außerhalb von Daríos Modernismo möglich schien.

Die Frage, ob Vargas Llosa damit in *La tía Julia y el escribidor* symbolisch bricht oder diese Tradition im Gegenteil spielerisch neubelebt und in seinen Roman einbaut, kann und will ich hier nicht abschließend entscheiden. Das Buch ist ja vielleicht auch in diesem Sinn als postmodern oder jedenfalls als innovativ zu werten, als es sich einer solchen Antwort, denke ich, durch konsequente Ironisierung aller eindeutigen Positionen verwehrt. Das Leben ist manchmal *soap opera*, die *soap opera* manchmal Kunst, der Schreiberling manchmal ein desillusionierendes Zerrbild der nostalgisch verklärten Jugend, aber über allem steht die wechselseitige ironische Aufhebung dieser Bilder in einem intertextuellen Spiel, das noch wesentlich komplexer ist, als ich es in diesem Rahmen darzustellen vermocht habe, denn es findet in einem grundlegend offenen Werk statt.

## Bibliographie

- Benjamin, Walter (1974): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, T. 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp: 431-508.
- Carpentier, Alejo (1981): "Lo barroco y lo real maravilloso", in: Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid/México: Siglo XXI: 111-135.
- Fiedler, Leslie (1971): "Cross that border – Close that gap", in: *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, New York: Stein and Day: 461-485.
- Gnutzmann, Rita (1980): "Análisis estructural de la novela *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa", in: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 8 (Madrid): 93-118.

- Härtinger, Herbert (1997): *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der franquistischen Zensur*, Wilhelmsfeld: Egert.
- Hermida-Ruiz, Aurora (1994): "La tía Julia y el escribidor, o el divorcio de la cultura de masas", in: *Revista de Estudios Hispánicos* 28 (Alabama): 267-280.
- Janik, Dieter (1976): *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts. Geschichtliches Erbe und kulturelle Tendenz*, Tübingen: Niemeyer.
- McCracken, Ellen (1980): "Vargas Llosa's *La tía Julia y el escribidor*: The New Novel and the Mass Media", in: *Ideologies and Literature* 3 (Minneapolis): 54-69.
- McLuhan, Marshal (1995): *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn: Addison Wesley.
- Penzkofer, Gerhard (1995): "Mimesis und Intertextualität: Überlegungen zur Entwicklung des Romanwerks von Mario Vargas Llosa", in: *Iberoamericana* 58/59 (Frankfurt/Main): 64-83.
- Rössner, Michael (1996): "Los textos de tango como base de juegos intertextuales", in: Walter Bruno Berg/Markus Klaus Schäffauer (Hrsg.): *Oralidad y Argentinidad*, Tübingen: Narr, 174-184.
- Toro, Alfonso de (1991): "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", in: *Revista Iberoamericana* 57 (Pittsburgh): 441-467.
- (1996): "Die Postmoderne und Lateinamerika (mit einem Modell für den lateinamerikanischen Roman)", in: Eckhard Hoefner/Konrad Schoell: *Erzählte Welt. Studien zur Narrativik in Frankreich, Spanien und Lateinamerika. Festschrift für Leo Pollmann*, Frankfurt/Main: Vervuert: 259-299.
- Vargas Llosa, Mario ([1977] 1986): *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona: Seix-Barral.
- Ynduráin, Domingo (1981): "Vargas Llosa y el escribidor", in: *Cuadernos hispanoamericanos* 370 (Madrid): 150-173.